

Літературознавство

УДК 82.2. «19» (045)

кандидат філологічних наук, доцент

У статті висвітлено творчість О. Коломійця, який в складний для мистецтва період панування методу соціалістичного реалізму своєю активною творчою діяльністю почав процес руйнування основних принципів офіційного канону в українській драматургії.

Ключові слова: драма, комедія, жанр, конфлікт, монтаж, стильовий синтетизм.

Український літературний процес – явище багатогранне, розмаїте й невичерпне у своїй образно-концептуальній складності. Особливе місце в ньому посідає творчість видатного українського драматурга О. Коломійця, в якій відобразилися головні тенденції і напрями не лише української, але й тодішньої всесоюзної та деякі новітні тенденції загальноєвропейської драматургії. Його драматичні твори постійно знаходилися у спектрі дослідження таких відомих літературознавців як Д. Вакуленко, С. Веселка, Й. Кисельов, Н. Шейко-Медведева, Д. Шлапак та ін. Однак актуальність нашого дослідження зумовлена потребою сучасного неупередженого аналізу суперечностей літературно-мистецького процесу кінця 50-х – 60-х рр. XX століття, коли розпочав свою драматургічну діяльність О. Коломієць.

Мета нашого дослідження – використавши найновіші досягнення літературознавчої думки в галузі теорії драми, з'ясувати художнє новаторство О. Коломійця в українській драматургії 50-х– 60-х рр. XX століття (на прикладі п'єси «Фараони»).

Українська драматургія ще попереднього періоду 40-х–50-х рр. XX століття страждала від антихудожнього засилля «безконфліктності», відсутності широкої життєвої проблематики, низького рівня майстерності тощо. Натомість декларувалися «справжні» соціалістичні стосунки між людьми – колективістські, трудові, ідейні. Персонажі більшості творів пафосно вирішували лише виробничі або відомчі питання, виявляли себе однобоко, аскетично, «по-революційно-трудоному». Позитивний герой настільки відірвався від реального життя і полюблив патетику, що у ньому не виражався живий прототип з реальним багатством почуттів та інтенсивністю їх вияву. Як зазначила Т. Гундорова, в радянській літературі надзвичайно розвинулася роль кліше, штампів, а ритуальна функція «позитивного героя» полягала у демонструванні ідеальної гармонії соціалістичного світу [3, 58].

Варто було владі оголосити про старт нового великого будівництва або суспільного руху – одразу з'являлася ціла низка схвальних п'єс, присвячених одній і тій самій темі, визначеній партією. І читачі, і глядачі замість очікуваних яскравих вражень від сценічно-літературного твору або мудрих порад як результатів художньо-образного пізнання життя повинні були «насолоджуватися» авторськими фантазіями на тему чергового партійного повідомлення або розпорядження, надуманої комуністичної тези.

Найменше уваги приділялося формі твору. П'єси продукувалися за установленим шаблоном, що призвело до художньої примітивності. Нехтування законом подвійної природи драми, силою перевтілення (природністю й умовністю) спричинило суттєве зниження рівня узагальнювальної сили мистецтва й обмеженість художніх символів і типів, доводило художні твори до схематизму, натуралізму і жанрового збіднення (революційно-романтична трагедія зникла ще в 1920–1930 рр.). На думку сучасних дослідників, драматичні твори прикривалися натуралістичними елементами для створення ілюзії реалізму, з якого, за радянським міфом, нібито колись розвинувся «найпрогресивніший» метод – соціалістичний реалізм [2, 294].

Саме його превалюючі принципи відображення дійсності (партійність, класовість, ідейність, народність, актуальність) породили цілу низку канонічних способів обробки життєвого матеріалу (міфологізації або кодування), наслідком чого стало вульгарне викривлення естетики драми, різке послаблення її художнього впливу, примітивізм, тиражування, рутинність. На думку Г. Веселовської, соціологічний напрям у мистецтві завдав непоправного удару спочатку культурі модерну, потім і

авангардистському мистецтву, а обстоюючи класову теорію мистецтва, спонукав до життя «марксистський метод». «Соціологізм у мистецтвознавстві скасував утверджуваний попередньою культурною епохою пріоритет індивідуальної психології, об'єднав соціальну та індивідуальну психології та допоміг утвердитися так званій “ідеологізації” мистецтва» [2, 290].

Цей штучно створений метод не утверджував ніяких специфічних мистецьких форм, не розвивав «естетичних мотивів» і не виражав нових художніх смаків. З позицій сьогодення соціалістичний реалізм розглядається як «псевдохудожній унітарний метод (напряму)», насаджений пануючим режимом з метою використання мистецтва слова для політичної пропаганди і пильного контролю за письменниками. Особливо актуальною базою для цих завдань виявилася драматургія як масовий, впливовий і ефективний вид мистецтва.

Найпопулярнішими драматургічними творами більшовицькі ідеологи визнали п'єси О. Корнійчука, «одноосібного лідера української радянської драматургії» [10, 653]. Адже він був не тільки сумлінним виконавцем, а й співавтором канонів соцреалізму. Натомість, «драматургія Корнійчука – не просто театральна посередність, а талановита реалізація принципів “соціалістичного реалізму”, бездоганно відчутих ним як виконавцем замовлення», – зазначає М. Попович [10, 654].

Перша з уславлених драм О. Корнійчука «Загибель ескадри» (1933) про затоплення більшовиками кораблів Чорноморського флоту є взірцевим зображенням жертвоприношення на вівтар революції. П'єса переповнена масовими сценами, жорстокістю, насильством, кровопролиттям.

О. Корнійчук був серед тих драматургів, кому в 1936 р. запропонували взяти участь у конкурсі на створення п'єси про революцію та її вождя. І вперше у Радянському Союзі на сцену в його п'єсі «Правда» – відверто кон'юнктурній агітці – вийшов канонізований «бог» (ефект «живого» Леніна – міфологема «смерть-воскресіння»). За ідеологічним та політичним замовленням О. Корнійчук створив й агітку з міфом про дружбу народів – історичну драму «Богдан Хмельницький» (1939), ознаками якої були прямотинність, спрощення та креація історичного матеріалу, експлікація контрадикційної теми «возз'єднання» України і Росії.

Драматург також розробив утопічну тему облаштування соціалістичного «раю». Його комедія «В степах України» (1941), в якій інспірувалися прості однозначні моральні цінності, перетворилася на еталон показу щасливого життя у соціалістичному селі. У творі майстерно полаковано справжню трагічну дійсність, презентовано соціалізм як суцільне свято праці. Цей міф створено за допомогою ілюзії й наліплювання масок. Типовими святково-поверхневими зразками соціологічної містифікації стали його п'єси «Приїздить у Дзвонкове», «Макар Діброва», «Калиновий гай» тощо.

У повоєнні роки розпочалася міфологізація і постаті самого О. Корнійчука. Його п'єси були еталоном для наслідування. Так, «центровим» називала критика і створений у 1954 р. драматургічний твір «Крила», який є демонстрацією способів підбору реалій під дійсно художній твір (!). Дія п'єси розпочинається одразу з розв'язки. Тому всі суперечливі питання практично вирішені до початку дії, а отже, конфлікт як такий відсутній. Головний позитивний герой з'являється не для того, щоб вирішувати наболілі життєві питання, а щоб бути вісником «великих змін у колгоспному житті», виголошувати полум'яні промови, давати вказівки, викривати шахраїв і бюрократів. В основі дії драматизований переказ усім відомих партійних й урядових документів. Таке собі міфологізоване дійство з канонічними образами комуніста-покровителя, який озброєний правильним розумінням дійсності, та «ворога народу», якого обов'язково викриють. Це класичний корнійчуківський зразок заангажованої ілюстративної п'єси, якому бракує матеріалу для інтелектуального мислення читача, але який вважався взірцем для придушеного тоталітарною машиною мистецтва. Театральний репертуар у 30-х – 60-х рр. XX століття фактично формувався п'єсами О. Корнійчука та його епігонів.

Однак у художньому розвої кінець 50-х рр. XX століття прикметний послабленням еклектичних прескрипцій тоталітарного режиму, що обумовлено політичними подіями, насамперед смертю Й. Сталіна у 1953 р., а відповідно і зміною у принципах управління генералізованою ідеологією партії щодо суспільства, науки, мистецтва, літератури тощо. Це послаблення позначилося на загальних позитивних змінах у літературному процесі. Частково було реабілітовано і повернено читачам раніше заборонені твори М. Куліша, Є. Плужника, М. Зерова та інших письменників. Однак багато залишилося закритим, зокрема твори М. Хвильового, Г. Михайличенка, Г. Чупринки тощо. Та вже було зроблено крок до відновлення і неупередженого поцінування національних здобутків минулих епох, до повернення в літературу загальнолюдських цінностей. Г. Ключек висловив думку, що зміни у політиці влади означили прихід до всезагального морального і духовного піднесення – період першої післясталінської відлиги і появу такого характерного явища, як «шістдесятництво» [5, 17].

Молоде мистецьке покоління прагнуло змін, оновлення та звільнення художньої творчості з-під пресу ідеологічної цензури. Митці-шістдесятники рішуче заперечували моральну сфальшованість, антихудожню декларативність, трафаретність, публіцистичну заангажованість, чітко визначене ідейне спрямування творів. За М. Наснком, «основним завданням шістдесятників було повернути принцип реальності в літературу і політику» [8, 336].

Зміна проблематики, тематики, поетики в їхніх творах позначилася на домінантному методі – соцреалізмі, канонічні постулати якого дещо ослабли в своїй категоричності й агресивності. Т. Масловська вважає, що письменники-шістдесятники свідомо прагнули ухилитися від провладної заангажованості, однак, залишитися в руслі канонічної радянської ідеології, точніше в руслі «марксизму-ленінізму» [7, 36]. Така морально-світоглядна дуальність, що стала однією з характерних ознак шістдесятництва і його духовним драматизмом, була останньою спробою штучно поєднати комуністичну ідеологію з концептами національного світогляду.

Офіційна критика чинила опір будь-яким прагненням відстоювати право митця на творче самовираження, оголошуючи найменші прояви новаторства «штукатурством», відхиленням від принципів народності, партійності, ідейності літератури. Цим пояснюється і той факт, що шістдесятництво найяскравіше спалахнуло в поезії й практично оминувало драматургію, тому що за цим масовим й ефективним видом мистецтва вівся постійний жорсткий нагляд.

Доказом силового тиску на драматургів, метою якого було неухильне слідування соцреалістичним канонам, стали літературні дискусії, які проводилися на шпальтах періодичних видань в кінці 50-х і початку 60-х рр. минулого століття.

Так, у 1961 р. Інститутом світової літератури ім. О. М. Горького Академії наук СРСР разом з московською письменницькою організацією було започатковано дискусію про нагальні проблеми сучасної драматургії. Погляди критики публікував журнал «Театральне життя» («Театральная жизнь») у рубриці «Театр майбутнього». Результатом обговорення було прийняття твердження про різко негативне ставлення до пропозиції В. Фролова [13, 34] і О. Анастасьєва [1, 23] використовувати ліричні та епічні елементи в драмі й цим її збагатити. «Таким чином, за допомогою прийомів, які пропонує Анастасьєв [часові зміщення, мовчазний діалог, особа “від автора”, хор, думки вголос], концентрації життя на сцені найчастіше і не відбувається. Розширюються межі зображуваної дійсності, ілюструються ті чи інші явища минулого, сучасного і майбутнього, тобто напрям дії скеровано в ширину, в той час, коли дійсна концентрація в мистецтві вимагає руху вглибину як обов’язкової умови» [4, 10]. Також висловлювалася думка про рішуче розмежування художніх прийомів, що використовуються в театрі й кінематографі, а також на телебаченні.

Журнал «Театр» у першому номері за 1962 р. оголосив про початок диспуту щодо питань драматургії, присвятивши цю полеміку святкуванню 100-річчя з дня народження К. Станіславського. Аналізуючи стан тогочасних справ у театрі й драматургії, В. Піменов підкреслював що п’єси страждають на однотипність сюжетних ходів і ситуацій, повторюваність фабул і психологічних мотивів, переспів стандартних чеснот, псевдонародність, вульгаризацію мови. Автори наділяють своїх героїв примітивним типом мислення. Головними героями творів здебільшого виступають юнак або дівчина, які, шукаючи власну долю, розчарувалися у житті, не можуть порозумітися з представниками старшого покоління, приховують своє добре серце і світлі мрії. Автор називає їх «втраченим поколінням» [9, 14].

Звучать в унісон з цими думками критичні зауваження В. Прокоф’єва: «Недолік багатьох наших художніх творів у тому, що відображені в них інтелектуальний рівень і життєвий досвід інколи набагато нижчі, ніж у глядача, читача, слухача. Художні твори не розкривають, а лише ілюструють добре відомі сучасні факти й істини» [11, 91]. Панацеєю в подібній ситуації автор вважає реалістичний театр К. Станіславського, скерований на громадянське виховання своїх глядачів. В. Прокоф’єв нещадно критикує погляди М. Ромма, М. Пудовкіна, які виступали за сценічну художню умовність, за яскраву, видовищну, підкреслено театральну манеру. Такою була офіційна позиція тогочасної критики.

Однак у пресі, – і це вже було на той час великим досягненням, – публікувалися й судження опонентів. Так, І. Еренбург опублікував свої спогади про талановитого режисера-новатора Вс. Мейєрхольда, несправедливо звинуваченого і репресованого у кінці 30-х рр. XX століття, «який не боявся відступати від естетичних концепцій» і створювати свій експериментальний театр [14, 110]. Але, порівнюючи творчість К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда, О. Таїрова та інших, провладна критика вимагала від драматургів та режисерів театрів дотримуватися тільки реалістичної школи К. Станіславського, хоча і не заперечувала той факт, що сам К. Станіславський був надзвичайно вражений режисерським рішенням Вс. Мейєрхольда в останньому акті спектаклю «Мандат» (М. Ердман). Режисер використав кругову сцену, що оберталася, і стіни, що рухалися. К. Станіславський категорично заявив: «Мейєрхольд у цьому акті досяг того, про що я мрію» [6, 135].

Вартий уваги і такий факт: велике враження справили спектаклі Берлінського ансамблю під керівництвом Б. Брехта (1961 р.). З'явилися схвальні рецензії, в яких відзначався високий рівень майстерності Б. Брехта поєднувати традиції з новаторством (наприклад реалізм з експресіонізмом). Також позитивну оцінку отримували й французькі «ліві» театри, зокрема творчість інтелектуалістів Ж.-П. Сартра і Ж. Ануйя. Популярними були п'єси Б. Шоу, Л. Піранделло, Ж. Кокто, Г. Лорки та інших. Але власне радянським, а тим паче національним, драматургам відступати від канону в ті часи категорично заборонялося. У радянських республіках цензурний прес був ще сильніший. Прикладом є той факт, що перший твір О. Коломійця – комедію «Фараони» (1959–1960) місцеві перестраховальники відхилили, і п'єса уперше була поставлена на сцені Московського театру імені М. Гоголя.

Так, на початку 60-х рр. XX століття дійсно з'явилася велика кількість комедійних п'єс, присвячених колгоспному життю і темі повоєнної відбудови. Проте ці комедії були схематичними, з однаковими сюжетними лініями, типовим набором персонажів і низьким рівнем творчої майстерності. Дисонансно на цьому тлі звучали лише дві нестандартні комедії – В. Минка «Не називаючи прізвищ» і О. Коломійця «Фараони», які були позбавлені схематизму, а їхні герої діяли у реальних життєвих ситуаціях.

Соціально-побутова комедія «Фараони» стала першим драматургічним твором, яким дебютував О. Коломійця і який відразу вирізнявся з великого масиву п'єс на селянську тематику реальною соціальною проблематикою, композиційністю, пройнятістю особливостями національної драматургічної спадщини. Але поряд із цим – і традиціями античної драми («Лісістрата» Арістофана). Доказами цього є побутова фактура п'єси, український національний колорит, жива народна мова і навіть унікальний український гумор. Матеріал п'єси як побутової комедії поєднується з легкою напівводевільною формою, із сатиричною спрямованістю змісту. Але найголовніше, що молодий драматург не пішов протореним корнійчуківським шляхом колгоспної ідилії.

У 1961 р. цю блискучу й соціально значущу комедію було інсценізовано у п'яти театрах 130 разів, а в 1962 р. – у 42 театрах 1118 разів. Для порівняння: нова п'єса О. Корнійчука «Над Дніпром» у 1961 р. була поставлена у 32 театрах 608 разів. Комедія «Фараони» йшла майже на всіх сценах України, мала успіх у постановці майстрів театру інших республік та за кордоном. З цього твору розпочалася плідна діяльність О. Коломійця на ниві драматургії й театру та всенародне визнання його таланту.

Розпочавши свій творчий шлях у драматургії соціально-побутовою комедією «Фараони», О. Коломійця не тільки талановито продовжив художні традиції І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка, поновив і модифікував прийоми бурлеску, травестії, водевілю, але й уперше загострив увагу на реальних проблемах. У річищі його творчого пошуку опинився досвід видатних вітчизняних та зарубіжних драматургів як попередників, так і сучасників. Драматург скерував свій погляд на нетрадиційну драму і – наскільки дозволяла тогочасна цензура – вводив її елементи в свої п'єси. Уже в наступному своєму творі – драматичному памфлеті «Дванадцята година» (1961) – майстер сміливо використав заборонені, «ворожі» прийоми монтажу, асоціативності мислення і намагався дотримуватися опозиційного до офіційної критики напряму еволюції драматургії. О. Коломійця – перший драматург, який похитнув засади панування О. Корнійчука у вітчизняній драматургії.

Отже, в означений перехідний період розвитку літератури прихід О. Коломійця в українську драматургію ознаменував новий етап її творчого розвитку. Його діяльність стимулювала еволюцію тематичних об'єктів драматургії, її жанрово-стилістичне новаторство, експериментальність.

Література

1. Анастасьєв А. В современном театре / А. Анастасьєв. – М. : Искусство, 1961. – 383 с.
2. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соціалістичної доби (1930–1950) / Г. Веселовська // Український театр XX ст. – К. : ЛДЛ, 2003. – 512 с.
3. Гундорова Т. Соціалізм як масова культура / Т. Гундорова // Сучасність. – 2004. – № 6. – С. 52–66.
4. Зубков Ю. О времени и о себе / Ю. Зубков // Театральная жизнь. – 1961. – № 24. – С. 8–11.
5. Клочек Г. Д. Поэтика Бориса Олійника: Літературно-критичний нарис / Г. Д. Клочек. – К. : Рад. письменник, 1989. – 332 с.
6. Марков П. О Станиславском / П. Марков // Театр. – 1962. – № 1. – С. 125–135.
7. Масловська Т. Ще раз про шістдесятництво / Т. Масловська // Слово і час. – 1999. – № 11. – С. 33–37.
8. Наєнко М. Історія українського літературознавства: підручник для студентів філол. спец. вищих навч. закладів / М. Наєнко. – К. : Академія, 2001. – 360 с.
9. Пименов В. 1962 год / В. Пименов // Театр. – 1961. – № 1. – С. 3–16.
10. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. – К. : АртЕк, 1998. – 728 с.
11. Прокоф'єв В. О завтрашнем дне нашего театра / В. Прокоф'єв // Театр. – 1961. – № 1. – С. 87–107.
12. Репертуар театров // Театр. – 1962. – № 1. – С. 170–171.
13. Фролов В. Советская драматургия сегодня / В. Фролов. – М. : Знание, 1963. – 40 с.
14. Эренбург И. Воспоминания о Мейерхольде / И. Эренбург // Театр. – 1961. – № 1. – С. 107–112 с.

References

1. Anastas'ev A. V sovremennom teatre / A. Anastas'ev. – M. : Iskustvo, 1961. – 383 s.
2. Veselovs'ka G. Metod yak stil', a stil' yak metod: formal'ni poshuki v teorii ta praktitsi sotsrealistichnoi dobi (1930–1950) / G. Veselovs'ka // Ukraïns'kiy teatr KhKh st. – K. : LDL, 2003. – 512 s.
3. Hundorova T. Sotsrealizm yak masova kultura / T. Hundorova // Suchasnist. – 2004. – № 6. – S. 52–66.
4. Zubkov Yu. O vremeni i o sebe / Yu. Zubkov // Teatral'naya zhizn'. – 1961. – № 24. – S. 8–11.
5. Klochek H. D. Poetyka Borysa Oliinyka: Literaturno-krytychnyi narys / H. D. Klochek. – K. : Rad. pysmennyk, 1989. – 332 s.
6. Markov P. O Stanislavskom / P. Markov // Teatr. – 1962. – № 1. – S. 125–135.
7. Maslovskaya T. Shche raz pro shistdesiatnyts'tvo / T. Maslovskaya // Slovo i chas. – 1999. – № 11. – S. 33–37.
8. Naïenko M. Istoriia ukrainskoho literaturoznavstva: pidruchnyk dlia studentiv filol. spets. vyshchych navch. zakladiv / M. Naïenko. – K. : Akademiia, 2001. – 360 s.
9. Pimenov V. 1962 god / V. Pimenov // Teatr. – 1961. – № 1. – S. 3–16.
10. Popovych M. Narys istorii kultury Ukrainy / M. Popovych. – K. : ArtEk, 1998. – 728 s.
11. Prokof'ev V. O zavtrashnem dne nashogo teatra / V. Prokof'ev // Teatr. – 1961. – № 1. – S. 87–107.
12. Repertuar teatrov // Teatr. – 1962. – № 1. – S. 170–171.
13. Frolov V. Sovetskaya dramaturgiya segodnya / V. Frolov. – M. : Znanie, 1963. – 40 s.
14. Erenburg I. Vospominaniya o Meyerkhol'de / I. Erenburg // Teatr. – 1961. – № 1. – S. 107–112 s.

Литвинская Светлана Витальевна, кандидат филологических наук, доцент

В статье освещено творчество А. Коломийца, который в сложный для искусства период господствования метода социалистического реализма своей активной творческой деятельностью начал процесс разрушения основных принципов официального канона в украинской драматургии.

Ключевые слова: драма, комедия, жанр, конфликт, монтаж, стиливой синтетизм.

Lytvyns'ka Svitlana Vitaliivna, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor

reative work in the literary and artistic process late 50's early 60-ies of xx century

The article highlights the work of A. Kolomiets, which is difficult for art during the reign of socialist realism of his active creative activity began the process of destruction of the basic principles of the official canon in the Ukrainian drama.

Ukrainian dramatic period of 40–50-ies of the twentieth century had a narrow perspective and a low level of skill. The crowd watched the theatrical stage to original ideas on the party notices or orders, flimsy communist thesis.

Very little attention was given to form the product. Pieces created by a template. This created a primitive art. Ignoring the law dual nature of drama, power transformation (naturalness and conventionality) resulted in a substantial reduction of generalized power of art and limited artistic symbols and types, to demonstrate artistic works to the schematics, naturalism and genre depletion. According to researchers, dramatic works were covered naturalistic elements to create the illusion of realism. The main principles reflect the reality of socialist realism (partisanship, class, ideology, nationality, relevance) gave rise to a number of canonical methods of processing raw material of life (mythologizing or encoding), resulting in a distortion of vulgar aesthetics of drama, dramatic weakening of her artistic influences, primitivism, duplication, conventionalism.

However, in the artistic development late 50-ies of XX century is remarkable weakening pressure of the totalitarian regime, due to political events, especially the death of Stalin in 1953. This weakening effect on the overall positive changes in the literature. It was a step towards recovery and impartial appreciation of national achievements of past eras. The younger generation of art sought to change, update and release art from the press ideological censorship. The artists of the sixties strongly denied moral false, anti-artistic declarative stencil, journalistic bias, clearly defined ideological orientation works. But official criticism resist any desire to defend the right artist for creative expression.

The most popular dramatic works communist ideologues recognized plays of O. Kornichuk. Official criticism forbade artists to show their true thoughts and prohibited use artistic means.

Thus, in early 1960 is really a large number of comic plays, farm life and dedicated to the theme of post-war reconstruction. However, these comedies are schematic, with the same story line, the default set of characters and a low level of creative skill. Dissonant against this background that sounded only two unconventional comedy – V. Minko «Without naming names» and O. Kolomiets «Pharaohs» who were deprived schematics, and their characters were in real life situations.

Comedy «Pharaohs» is the first piece of drama that debuted O. Kolomiets. Contents of this play is combined with a light vaudeville form and satire. In 1961, this brilliant and socially relevant comedy was delivered 5 theaters 130 times, and in 1962 – in 42 theaters 1118 times. Comedy «Pharaohs» was almost all stages of Ukraine, was successful in staging theater artists of other republics and abroad. Since this work began a fruitful activity A. Kolomiets the field of drama and theater and national recognition of his talent. O. Kolomiets not only talented artistic tradition continued I. Kotlyarevskyi and G. Kvitka-Osnovyanenko renewed and modified techniques of burlesque, travesty, vaudeville, and is the first sharpened focus on real problems. In the area of his creativity was outstanding experience of domestic and foreign playwrights as predecessors and contemporaries. Playwright thankful God has sent his views on non-traditional drama and – as far as possible to the then censorship – introduced its elements in their play. For his next work – drama-pamphlet «The twelve o'clock» (1961) – master boldly used the banned «hostile» methods of installation, associative thinking and trying to stick to the official opposition criticized the direction of the evolution of drama. O. Kolomiets – the first playwright who shook the foundations of domination O. Kornichuk in domestic drama.

This comedy O. Kolomiets in Ukrainian drama marked the beginning of a new stage of development of Ukrainian drama. Activity A. Kolomiets stimulated the evolution of themes dramatic works, genre and stylistic innovation, experimentation.

Key words: drama, comedy, genre, collision, arrangement, stylistic synthesis.